



Neuf études réunies et présentées par  
Paul Aron

Du pastiche, de la parodie  
et de quelques notions  
connexes

Editions Nota bene  
2004

## Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes

Le pastiche et la parodie littéraires touchent, par leur nature même, à plusieurs domaines, les uns appartenant à la tradition littéraire et les autres à des réalités connexes. Ils appartiennent aux registres du comique, du satirique, ou du polémique, et se développent en regard de pratiques comme le travestissement, le burlesque, le grotesque, le centon, la caricature ou la charge. Ils relèvent également de la critique littéraire, mais aussi d'activités ludiques. Mis en perspective historique, ces genres méconnus révèlent leur vitalité et leur diversité. Ils accompagnent sous différentes formes toute l'histoire de la littérature de langue française, depuis la « naissance de l'écrivain » au XVII<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux expérimentations des avant-gardes et les recherches contemporaines de réécritures.

*Avec des textes de Paul Aron, Marcel Bénabou, Daniel Bilous, Jacques Espagnon, Jean-François Jeandillou, Sjef Houppermans, Marie Michaud, Daniel Sangsue, Thomas Stauder et Jean Wirtz.*

*Paul Aron est directeur de recherches au FNRS (Belgique) et il enseigne à l'Université libre de Bruxelles. Il a publié plusieurs ouvrages sur la littérature belge, et il a co-dirigé, avec Alain Viala et Denis Saint-Jacques, le Dictionnaire du littéraire (Paris, PUF, 2004 en collection « Quadrige »).*

Sciences humaines / Littérature

ISBN 2-89518-184-5



En couverture : Peinture de Alexis Keunen

# LE TRAVESTISSEMENT LITTÉRAIRE EN FRANCE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE : PROCÉDÉS ET FONCTIONS

*Thomas Stauder*

En me basant sur les résultats de ma thèse de doctorat publiée en Allemagne en 1993 (Stauder, 1993a), je voudrais montrer dans cette contribution la nécessité de séparer le procédé du travestissement littéraire des procédés de la parodie et du burlesque ; dans un second temps, je voudrais illustrer ce postulat avec une analyse des travestissements dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle.

## LE TRAVESTISSEMENT LITTÉRAIRE : QUELQUES REMARQUES SUR L'HISTOIRE DU MOT ET DU CONCEPT EN ITALIE ET EN FRANCE JUSQU'À LA FIN DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

La dénomination « travestissement » pour un procédé littéraire peut être constatée pour la première fois en Europe en 1633 dans le titre de *L'Eneide travestita* de Giovanbattista Lalli<sup>1</sup>. Tout indique que Lalli n'avait aucun dessein terminologique ; le titre de son ouvrage principal est au contraire « une invention ponctuelle, une métaphore » (Hempel, 1965 : 163). Cela est prouvé par le fait que Lalli ne parle jamais de classification terminologique en ce qui concerne le travestissement littéraire, ni dans sa préface à cette œuvre ni dans ses autres écrits. En outre, son ami Niccolò Villani

---

1. *L'Eneide travestita* de Lalli a sans aucun doute donné le nom au procédé du travestissement littéraire ; mais ce n'était pas le premier texte à remplir les conditions nécessaires pour être appelé – du point de vue d'aujourd'hui – un travestissement. Voir Stauder (1993b : 81-99).

dans une importante publication de 1634 sur la littérature comique<sup>2</sup> n'utilise jamais la dénomination « travestissement », pas même en parlant de *L'Eneide travestita*. Enfin, le fils de Lalli dans la biographie<sup>3</sup> de son père appelle *L'Eneide travestita* « giocosa traslatione », et non « travestimento ».

Malgré ces réserves, cette œuvre a sans aucun doute été déterminante pour le développement du concept de travestissement littéraire ; il s'agit d'une version comique de l'*Aeneis* de Virgile, laquelle conserve les personnages et l'action du modèle, mais remplace le style sublime de l'original par un langage très familier.

Tandis qu'en Italie la dénomination « travestissement » ne trouva aucun imitateur immédiat (en 1653 Loredano nommait son travestissement d'Homère *L'Iliade giocosa* et non *L'Iliade travestita*), c'est en France que la dénomination « travestissement » commença sa marche victorieuse à travers les littératures d'Europe.

Naturellement, je me réfère au *Virgile travesty, en vers burlesques* de Paul Scarron, publié entre 1648 et 1652. Que Scarron ait connu *L'Eneide travestita* de Lalli peut être considéré aujourd'hui comme assuré, non seulement à cause d'un séjour de Scarron à Rome en 1635, mais aussi en raison des concordances entre les travestissements de ces deux auteurs. En outre, avant le *Virgile travesty*, le terme « travestissement » en France avait seulement un sens concret et extralittéraire, rendant assez probable l'influence de Lalli sur Scarron<sup>4</sup>.

Du point de vue de la terminologie, l'affaire se complique par la décision de Scarron d'ajouter dans le titre de son travestissement la formule « en vers burlesques ». De cette manière, le terme

2. Niccolò Villani, *Ragionamento Dello Accademico Aldeano Sopra La Poesia Giocosa de' Greci, de' Latini, e de' Toscani*, Venetia, 1634.

3. Cette *Vita* se trouve dans : Giovanbattista Lalli, *Poesie nuove, Volume Postumo*, Roma, 1638.

4. En passant je note que peut-être déjà en 1644 Scarron avait utilisé pour la première fois le mot « travestissement » dans un sens littéraire. Dans son *Typhon*, les dieux se plaignent de leur situation déplorable et en même temps ridicule : « O mes bons amis travestis, de grands nous voilà bien petits ! » (édition Lyon 1729 : 45.) Mais il faut savoir que les dieux ici sont contraints de vivre dans des corps d'animaux ; c'est-à-dire qu'ils sont « travestis » aussi dans un sens très concret, le sens figuré du mot « travesti » n'est donc pas assuré.



« travestissement » reçut un concurrent sous la forme du mot « burlesque », lequel allait se révéler plus populaire dans la plupart des pays européens. Cela peut être relevé déjà dans les titres des travestissements français immédiatement après Scarron, lesquels contiennent plus souvent le mot « burlesque » que le mot « travesty ». Le fait que la dénomination « travestissement » n'était pas d'usage en France à cette époque est prouvé aussi par les difficultés éprouvées par Petit-Jehan en 1652, qui essayait de former un substantif sur la base du verbe « travestir » :

*Je ne doute point, que si l'on prend le mot de Travestir pour Déguizer, &, à plus forte raison, Déguizer tellement, qu'on ne puisse plus rien reconestre de ce qu'on pense trouver, & que l'on veut connestre, une Traduction de cette sorte ne soit, impertinente & miserable. [...] Il n'y a donc point de doute que le Travestissement, la Travestition, Travestiture, Travestification, ou comme il vous plaira l'appeller, ne soit en ce sens odieuse aux gens d'esprit (Préface du Virgile Goguenard, Paris, 1652).*

À ce moment-là, la dénomination « burlesque<sup>5</sup> » n'était pas appliquée seulement au travestissement, mais désignait plutôt un certain style bas et comique qu'on pouvait trouver aussi en dehors du travestissement. Avant d'écrire le *Virgile travesty*, Scarron avait déjà publié son *Typhon* dans le même style burlesque. Mais le *Typhon* n'avait pas un modèle déterminé comme le *Virgile travesty* et à cause de cela il ne peut pas être considéré comme un travestissement. Pour les contemporains de Scarron, les deux œuvres étaient également « burlesques », le style comptait plus que la relation avec un modèle.

Pour arriver à une évaluation correcte de l'usage du mot « burlesque » à cette époque, il faut prendre en considération qu'on appela « burlesque » aussi des traités politiques (par

5. Le concept du burlesque a été utilisé en France surtout par Scarron, comme nous pouvons la déduire de cette déclaration de Ménage en 1650 : « De l'italien "burlesco" qui a esté fait du verbe "burlar" qui signifie "railler". [...] Il n'y a pas longtemps que ce mot "burlesque" est en usage parmy nous ; & c'est M. Sarasin qui le premier s'en est servy. Mais c'est M. Scarron qui le premier a pratiqué avec reputation ce genre d'escrire. » Gilles Ménage dans *Les origines de la langue françoise*, Paris, 1650, p. 158 et suiv. ; cité d'après : Richmond P. Bond, *English Burlesque Poetry 1700-1750*, Cambridge/Mass., 1932, p. 24.

exemple les *Mazarinades*, très populaires autour de 1650) ou même des brochures de propagande religieuse (par exemple, la mal famée *Passion de Nostre Seigneur en vers burlesques* de 1649), pourvu qu'ils eussent été composés dans l'octosyllabe du « vers burlesque<sup>6</sup> ».

C'est seulement avec Boileau en 1674 que le mot « burlesque » cessa de désigner un certain style bas<sup>7</sup> pour devenir dans la langue française un terme supérieur et général pour les procédés opposés de la parodie et du travestissement. Dans la préface du *Lutrin*, épopée héroï-comique<sup>8</sup> inspirée de *La secchia rapita*<sup>9</sup> de Tassoni, Boileau écrivait :

*C'est un burlesque nouveau dont je me suis avisé en  
notre langue : car, au lieu que dans l'autre burlesque,  
Didon et Énée parlaient comme des harengères et des  
crocheteurs, dans celui-ci une horlogère et un horloger  
parlent comme Didon et Énée* (cité dans Vial et Louis,  
1925 : 61).

6. Une référence importante pour comprendre le sens exact du terme « burlesque » au XVII<sup>e</sup> siècle se trouve dans l'ouvrage *De ludicra dictione* (1658) de François Vavasseur. Pour ce traditionaliste et adversaire du burlesque, le style bas et familier est décisif pour classer une œuvre comme burlesque. Toujours est-il que Vavasseur fait déjà une distinction entre le burlesque comme invention libre et le burlesque sur la base d'un modèle précédent (il n'utilise jamais le mot « travestissement ») : « De ioculari et ridicula dictione, quam homines nostri, *burlesque*, appellant. [...] Faciunt deinde, idque saepius, ut ex ore infimae multitudinis arripiant vilissimum quemque, et abiectissimum, et maxime ridiculum sermonem, eoque libros sermone componant, et emittant in publicum. Nec vero satis habent, inepte cogitata sua ineptis efferre verbis, inepta dictione : nisi scripta etiam summorum poetarum, plena prudentiae, plena gravitatis, mimice et scurriliter tractant » (cité d'après Werner, 1996 : 27-28).

7. Chez Boileau, « burlesque » ne peut plus désigner un style bas et familier, parce que pour lui le terme « burlesque » couvre aussi l'épopée héroï-comique, laquelle emploie au contraire un style très élevé.

8. L'épopée héroï-comique (en général, pas seulement celle de Boileau) est une forme particulière de la parodie, ou, pour être encore plus exact, un certain genre historique comme réalisation du procédé méta-historique de la parodie.

9. *La secchia rapita* contient seulement des éléments de l'épopée héroï-comique, mais ne remplit pas toutes les conditions pour être classifiée comme telle.

« L'autre burlesque » dont Boileau parle ici est naturellement le travestissement de Virgile par Scarron, où Didon et Énée emploient le langage du peuple ; dans le « burlesque nouveau », c'est-à-dire dans la parodie *Le lutrin*, les personnages du peuple emploient le langage des héros.

Cette distinction sous le terme général de « burlesque » fut adoptée par Charles Perrault dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, publié entre 1688 et 1697 :

*Le Burlesque qui est une espece de ridicule consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose d'avec son idée veritable, de mesme que le raisonnable consiste dans la convenance de ces deux idées. Or cette disconvenance se fait en deux manieres, l'une en parlant bassement des choses les plus relevées, & l'autre en parlant magnifiquement des choses les plus basses. Ce sont ces deux disconvenances qui ont formé les deux Burlesques dont nous parlons. L'auteur du Virgile travesti a revestu d'expressions communes & triviales les choses les plus grandes & les plus nobles, & l'auteur du Lutrin en prenant le contrepied, a parlé des choses les plus communes & les plus abjectes en des termes pompeux & magnifiques (Perrault, 1964 : 295 et suiv.).*

#### POUR UNE DÉFINITION DU TRAVESTISSEMENT LITTÉRAIRE

En considérant la tradition terminologique en France et dans les autres pays européens jusqu'à aujourd'hui – une tradition qui ne peut pas être développée ici dans tous ses détails –, j'ai proposé la définition suivante du travestissement, de la parodie et du burlesque :

*Dans le cadre de la systématique des lettres, j'appelle travestissement un procédé lequel est réalisé au cours de l'histoire dans des genres différents ; ce procédé consiste en la création d'une version comique d'une œuvre littéraire déterminée, en conservant la structure de l'action de ce modèle et en changeant en même temps son style d'un niveau élevé à un niveau beaucoup plus bas et familier. – Les plus importants procédés semblables, dont il*

*faut délimiter le travestissement, sont la parodie et le burlesque. J'appelle parodie un procédé lequel par opposition au travestissement crée une version comique d'un modèle littéraire en conservant le style caractéristique de celui-ci. J'appelle burlesque un procédé lequel a en commun avec le travestissement d'employer un registre familier pour créer l'effet comique, mais lequel ne se réfère pas à une œuvre littéraire bien déterminée comme modèle (Stauder, 1993a : 39)<sup>10</sup>.*

#### LE TRAVESTISSEMENT LITTÉRAIRE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Le *Virgile travesty* de Scarron, publié entre 1648 et 1652, est bien connu. J'en résume brièvement les qualités les plus importantes : Scarron reprend la structure de l'action de *L'Énéide* de Virgile en remplaçant la diction élégante de l'auteur latin par un style familier. Ainsi, l'effet comique est assuré, dans une manière typique du procédé du travestissement. Les moyens employés par Scarron sont en particulier : vers octosyllabe avec rime suivie (le fameux « vers burlesque »), familiarisation des caractères des héros antiques, anachronisme comique, commentaire ironique du narrateur avec comme effet la rupture de l'illusion fictive.

Quand en 1674 Boileau publia l'épopée parodique *Le lutrin*, celle-ci était conçue comme contraire<sup>11</sup> au *Virgile travesty* de

10. Cette définition est basée non seulement sur l'histoire du terme « travestissement » en France, mais aussi sur le développement terminologique en Italie, en Angleterre et en Allemagne. J'ai analysé un grand nombre de travestissements et œuvres semblables de toutes les époques pour parvenir à une définition généralement valable. Les travestissements les plus importants sont au nombre de quatre. J'ai déjà mentionné *L'Eneide travestita* (1633) de l'Italien Giovanbattista Lalli et *Le Virgile travesty, en vers burlesques* (1648-1652) du Français Paul Scarron ; en Angleterre, c'était *Scarronides, or Virgil Travestie* (1664-1665) de Charles Cotton, qui rendait populaires le mot et le procédé du travestissement ; dans les pays de langue allemande, c'était *Virgils Aeneis travestirt* (1782-1788) de Aloys Blumauer. Les deux derniers ont été influencés uniquement par Scarron, et non par Lalli.

11. Boileau comme traditionaliste était un ennemi acharné du travestissement et du burlesque (dans le sens d'un style bas et familier) ; voir Boileau, *L'art poétique*, vers 79 et suivants.

Pour une présentation plus détaillée du combat autour du travestissement littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle en France, voir Stauder (1993b).



Scarron. En utilisant des alexandrins, Boileau imite l'hexamètre sublime de *L'Iliade* d'Homère, mais il remplace la bataille héroïque de Troie par une altercation banale autour d'un lutrin. Il obtient comme résultat un contraste comique entre la gravité du style et la légèreté du contenu, une opposition typique du procédé de la parodie.

En critiquant à plusieurs reprises Virgile dans son *Virgile travesty*, Scarron se range clairement du côté des Modernes dans la « Querelle des Anciens et des Modernes ». Boileau, à l'inverse, en tant que défenseur de l'Antiquité s'opposera à Charles Perrault à l'Académie française en 1687, se prononça dans son *Art poétique* contre le travestissement à cause de son style<sup>12</sup>, trop familier pour le goût classique. Tandis que l'épopée héroï-comique s'inspirait des modèles antiques – entre autres la *Batrachomyomachie* pseudo-homérique –, le travestissement et le style burlesque en général apparaissaient aux yeux du classicisme comme des inventions récentes et donc condamnables de ce fait. Cette attitude se trouve par exemple dans le traité *De ludicra dictione*, publié par François Vavasseur en 1658 : « Ludicra dictione non usi Graeci scriptores, non usi Latini. De ludicra dictione nihil ulli praeceperunt antiqui scriptores. Ludicra dictione utendi nulla causa est, non utendi causae multae sunt<sup>13</sup> ». C'est-à-dire que Boileau et Scarron sont opposés non seulement dans le procédé de leurs épopées comiques, mais aussi dans la fonction des ces deux œuvres, déterminée par leur attitude envers l'Antiquité<sup>14</sup>.

L'exemple le plus clair du travestissement du simple burlesque selon ma définition présentée ci-dessus se trouve dans *Typhon, ou La gigantomachie*, publié par Scarron en 1644. Quatre ans avant le *Virgile travesty*, il utilise ici déjà le « vers burlesque » et les autres moyens d'abaissement stylistique que nous avons

12. « Quoyque vous écriviez, évitez la bassesse./ Le stile le moins noble a pourtant sa noblesse./ Au mépris du Bon sens, le Burlesque effronté/ Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté./ On ne vit plus en vers que pointes triviales./ Le Parnasse parla le langages des Halles./ La licence à rimer alors n'eut plus de frein./ Apollon travesti devint un Tabarin./ [...] / Que ce stile jamais ne soüille vostre ouvrage » (*L'art poétique*, chant premier, vers 79-95, édition 1952 : 83, 84).

13. Francisci Vavassoris Societ. Iesu De Ludicra Dictione Liber, in quo tota iocandi ratio ex veterum scriptis aestimatur, Paris, 1658, p. 6.

14. Pour un traitement plus détaillé de cet aspect : voir Stauder (1993b).

mentionnés. L'unique différence importante en ce qui concerne le procédé consiste dans l'absence d'une œuvre littéraire déterminée comme modèle<sup>15</sup> ; et c'est pour cela que le *Typhon* est seulement burlesque et ne peut pas être appelé un travestissement.

Voyons maintenant en détail les procédés et les fonctions des travestissements composés par les imitateurs de Scarron.

CHARLES COYPEAU DASSOUCY :  
*LE JUGEMENT DE PÂRIS, EN VERS BURLESQUES* (1648)

Dassoucy peut être qualifié de plus important auteur de travestissements après Scarron, surtout pour son *Ovide en belle humeur*, dont nous parlerons plus loin. Comme le fameux « cul-de-jatte » Scarron, qui souffrait d'une anomalie physique, Dassoucy était une espèce de marginal, ce qui explique en partie le caractère rebelle de leurs œuvres. Dassoucy restait en dehors de la « bonne société » à cause de son athéisme et son homosexualité ; dans sa jeunesse, il avait été battu et avait fait de nombreuses fugues ; plus tard, il mena une vie de bohème et de vagabond.

L'auteur de l'Antiquité que Dassoucy a travesti dans son *Jugement de Pâris* n'est pas le Grec Lukianos (Lucien), comme on pourrait le penser, mais le Latin Ovide ; ce dernier n'est pas nommé expressément, mais on trouve dans le travestissement une allusion à son *Ars amatoria* et son exil de Rome, ordonné par Auguste : « Voilà ce qu'en décrit en somme/ Cil qui jadis en Cour de Rome/ Fit de l'amour mainte leçon,/ Qu'Auguste, un fort mauvais garçon,/ Chassa, dont ce fut grand dommage ;/ Car il estoit beau personnage » (édition Lyon 1668 : 45). Le concours de beauté, dont Pâris devient le juge, n'est pas mentionné dans les *Métamorphoses*, mais dans les *Héroïdes*, plus exactement dans la lettre de Pâris à Hélène. Tandis que cet épisode est traité très

15. La question des sources du *Typhon* mérite d'être traitée quelque peu en détail. La source principale de Scarron était le manuel *Natalis Comitum Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem*, publié autour de 1562. Dans les chapitres XXI et XXII du cinquième livre de cet ouvrage sont compilés les récits de l'Antiquité sur la gigantomachie et sur le personnage du Typhon. Un autre modèle important pour Scarron était *La Gigantea* de Girolamo Amelonghi, publiée en 1547 : là il pouvait trouver déjà une version burlesque du combat mythologique des géants avec les dieux de l'Olympe. Comme Toldo l'a démontré, il est assez probable que Scarron ait été influencé aussi par les Italiens Bracciolini, Grazzini et Tassoni.

brièvement chez Ovide, Dassoucy n'emploie pas moins de 1 200 vers pour raconter la même histoire : la dilatation (comme son contraire, le raccourcissement) fait partie du procédé du travestissement. Comme Scarron au début de son *Typhon*, Dassoucy produit un retardement comique en mentionnant d'abord ce dont il ne parlera pas : « Chanter ie ne vay point la Pomme,/ Pour laquelle le premier Homme/ Miserablement fut perdu,/ Et tout le monde confondu ;/ Mais bien la Pomme reluisante,/ Pour laquelle Déesse gente/ Au beau Pâris montra le cu » (*loc. cit.* : 3, 4). Dans la scène où Mercure est présenté comme un envoyé d'un prince du XVII<sup>e</sup> siècle, on trouve un anachronisme comique, typique du travestissement : « Tant par raison que par priere,/ Essayoit de flechir le cœur/ De l'inflexible Ambassadeur :/ Mais peu luy servit telle excuse ;/ Car Mercure qui n'est pas buze,/ Voyant qu'il falloit parler Grec,/ En trois mots luy ferma le bec,/ Luy faisant voir Lettre patente/ De sa grandeur Altitonante,/ En luy disant trois fois, mon cher,/ Obeïssez à Iupiter » (*loc. cit.* : 29).

Les personnages mythologiques ne deviennent pas seulement des hommes, mais parlent et agissent comme les plus bas des mortels, ce qui produit une incompatibilité avec l'idée que le lecteur s'était faite de ces personnages antérieurement. Ainsi, dans le travestissement de Dassoucy on peut entendre Junon, l'illustre épouse de Jupiter, injurier ses concurrentes et faire l'éloge de ses propres seins : « Je viens braver ces deux carognes,/ Qui pleines de galle & de rognés/ Me disputent l'honneste prix/ Que tu sçais bien qui m'est acquis ;/ Car tu n'es ny bigle, ny borgne :/ Gentil Berger, lorgne un peu, lorgne/ La majesté de ces tetons,/ Sont-ils beaux, sont-ils blancs & rons ? » (*loc. cit.* : 30, 31). Des petites obscénités de ce type, dont il y a plusieurs exemples chez Dassoucy<sup>16</sup>, on pouvait en trouver déjà chez Scarron. Une autre concordance avec le maître du travestissement français du XVII<sup>e</sup> siècle peut être localisée dans l'inclination du narrateur pour des digressions ouvertement stupides ; cela est le cas dans le passage suivant, où Dassoucy remarque qu'il ne sait pas où se trouvait l'arbre aux pommes dorées au temps des Anciens : « En certain coin d'estrange terre,/ Dont ie ne puis dire le nom/ Sans regarder mon Lexicon » (*loc. cit.* : 9).

16. Comme dans la scène où Pâris finalement se décide pour Vénus : « Prononça Sentence dorée/En faveur de Dame honorée/Vénus, & son cul précieux,/Haut proclama victorieux » (p. 43).

ANTOINE FURETIÈRE : *L'AENÉIDE TRAVESTIE*.  
*LIVRE QUATRIÈME. CONTENANT LES AMOURS*  
*D'AENÉE ET DE DIDON* (1649)

Le moment de la publication de ce travestissement fut choisi pour profiter de la popularité du *Virgile travesty* de Scarron, dont les deux premiers livres étaient parus en 1648 ; Furetière parvint à publier sa version comique du quatrième livre de Virgile trois mois avant celle de Scarron. L'achevé d'imprimer de Furetière est du 22 décembre 1648, tandis que les troisième et quatrième livres du travestissement de Scarron portent ensemble la date du 20 mars 1649. Il faut supposer que Scarron ait pu lire l'œuvre de Furetière avant de terminer son propre texte, parce que dans plusieurs passages de son quatrième livre Scarron utilise des expressions assez proches de celles de Furetière au même endroit, ce qui donne le cas curieux d'un maître influencé par son imitateur :

*Furetière* : « Ce monstre hideux et fantasque/ va bien mieux que laquais ni basque » – *Scarron* : « Ce monstre bizarre et fantasque/ va vite du pied comme un basque ».

*Furetière* : « ce beau lit/ où s'était commis le délit » – *Scarron* : « le méchant lit/ où la dame fit le délit ».

Dans sa préface, Furetière parle de l'intertextualité en tant que base principale du travestissement : « I'ay suivi assez scrupuleusement mon Auteur, horsmis en quelques digressions que i'ay faites lors que l'humeur satyrique m'en a dit, & i'estime que s'il s'y trouve quelque beauté, c'est en conferant la copie à l'original » (selon la première édition, où la préface n'est pas paginée). Furetière présente le travestissement comme un procédé nouveau, dont l'origine serait l'Italie, et pour lequel il n'y aurait pas encore de règles en France ; une observation importante au début de la période du classicisme en France, auquel le travestissement s'opposait :

*Ce genre d'escrire qui nous est venu d'Italie [...] se sent encore du libertinage de son origine ; il ne sera pas longtemps soubz la discipline du Parnasse François, qu'il deviendra regulier & scrupuleux : Mais comme on ne peche point avant que la loy soit establie, tant qu'il n'y aura point de preceptes pour ce stile ; Il sera permis ainsi qu'on a desia fait, de choquer impunément la Chronologie, l'Histoire, le vray semblable, la bienséance, &*



*mesme la raison & le sens commun. Il suffit à present de rimer & de faire rire.*

Furetière était un ennemi de l'orthodoxie dans la langue et la littérature ; à cause de son projet d'un dictionnaire peu conventionnel, il fut expulsé de l'Académie française en 1684, ce qui confirme la marginalité des auteurs de travestissements. Furetière se défend dans sa préface contre la possible accusation d'avoir pastiché *Le Virgile travesty* de Scarron, et mentionne *L'Eneide travestita* de Lalli, qui est ainsi identifiée pour la première fois expressément comme modèle du travestissement français du XVII<sup>e</sup> siècle : « En tout cas il n'aura pas plus de sujet de se plaindre de moy que de IEAN-BAPTISTE LALLI Poëte Italien, qui a desia traduit Virgile en sa langue & en vers burlesque, soubz le mesme tiltre de L'AENEIDE TRAVESTIE. »

Il est probable que Furetière a connu seulement le titre de l'œuvre de Lalli, parce qu'on ne trouve aucune trace concrète de Lalli dans le texte de son travestissement. Les moyens du comique de Furetière sont différents du style de Lalli autant que de celui de Scarron, parce qu'il utilise un comique scatologique et sexuel assez fort, dont voici quelques exemples. De la déesse Vénus, Furetière écrit : « Et mesme ce rire passa/ Iusques au point qu'elle en pissa,/ Et fit une tache d'urine/ Sur sa iartiere colombine » (*loc. cit.* : 22). Quand la reine Didon tombe amoureuse du héros Énée, Furetière fait constater chez elle une « fureur uterine » (*loc. cit.* : 12) et suggère une conception matérialiste de l'amour : « Boire & manger coucher ensemble/ C'est mariage ce luy semble » (*loc. cit.* : 31). L'effet comique se produit quand le lecteur compare l'idéalisation de ces deux personnages chez Virgile avec leur abaissement dans le travestissement. Étant donné que le moment le plus sublime du quatrième livre de Virgile est le suicide tragique de Didon, il n'y a aucun travestissement qui ait manqué de transformer cet épisode dans une scène de bassesse et ainsi ridiculiser le personnage ; voilà ce qu'en fait Furetière :

*Ça ça tuons nous tout de bon./ Cette Reine peu sanguinaire/ Le dit cent fois sans en rien faire,/ Mais ce n'est pas à tort qu'on tient/ Qu'on chante tant Noël qu'il vient./ D'une main tremblante & tardive/ En fin un pauvre coup arrive,/ Qui si bien se trouve appliqué/ Sur son*

*corps de cotte piqué/ Qu'à peine presque il  
l'esgratigne ;/ Elle crie ouf, elle rechigne (loc. cit. : 102,  
103).*

Nous avons déjà mentionné le dictionnaire de Furetière, qui fut publié dans son intégralité en 1690 ; à la différence du dictionnaire de l'Académie française, y était admis aussi un vocabulaire technique et spécialisé, qui n'était pas d'usage dans la « bonne société » du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans le travestissement de Furetière on trouve des traces de cet intérêt lexicographique, comme dans cette énumération d'instruments de chasse : « Desia la ieunesse en maints lieux/ Porte fusils, lances, espieux,/ Chaussetrappes, toiles, tirasses/ Pour toutes les sortes de chasses,/ Mesmes trebuchets & gluaux/ Afin de chasser aux moineaux » (*loc. cit.* : 22).

NICOLAS, CHARLES ET CLAUDE PERRAULT :  
*L'ÉNÉIDE BURLESQUE* (1649)

Au temps des frères Perrault, cette œuvre resta manuscrite ; elle reçut son titre seulement en 1901 au moment de sa publication assez tardive<sup>17</sup>. Malgré cela, on peut montrer sa réception au XVII<sup>e</sup> siècle et notamment chez Paul Scarron, si on compare ce passage du travestissement des frères Perrault avec le passage suivant du sixième livre du *Virgile travesty* de Scarron :

— *Le pauvre infortuné Thésée/ Par parenthèse elle est  
percée/ La chaise où le drôle est assis/ Depuis des siècles  
plus de six,/ Autrement il n'aurait pu faire/ Honnêtement  
aucune affaire,/ Ses deux pieds fagotés en rond/ Et ses  
jambes comme à Scarron/ Dedans une sibille plate/  
Forment très bien un cul de jatte* (édition de 1901 : 133).

— *Là Thésée est sur une chaise,/ Ainsi que moy, mal à son  
aise,/ Outre que son malheureux cu/ Faute de chaire est  
fort pointu,/ La chaise mal-faite & durette,/ De trois de  
ses pieds a disette* (édition Amsterdam 1712 : 561).

La comparaison entre la supposée malformation physique du roi Thésée et sa propre souffrance bien connue du public devait attirer

17. *L'Énéide burlesque* des frères Perrault a été publiée uniquement dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, tome VIII, 1901, p. 110-142 (éditeur P. Bonnefou).

l'attention de Scarron sur ces vers des frères Perrault et lui en suggérer une transformation.

Quoique Charles et Claude Perrault aient lutté contre le classicisme de leurs contemporains dans leur œuvre *Les murs de Troye, ou L'origine du burlesque*, publiée en 1653 – qu'ils appellent eux-mêmes « une satire contre la poésie des Anciens, ou plutôt contre celle des Modernes qui ont affecté d'imiter les Anciens » –, il n'y a aucune preuve que ce travestissement serve directement ce projet. On peut naturellement toujours dire que cette espèce de traitement comique d'un des auteurs les plus vénérés de l'Antiquité romaine constitue par elle-même un affront contre le classicisme de l'époque ; mais dans ce cas-là, les frères Perrault auraient dû publier leur travestissement, ce qu'ils n'ont pas fait. L'interprétation la plus probable de *L'Énéide burlesque* reste celle d'une œuvre de jeunesse sans trop d'arrière-pensées.

L. RICHER : *L'OVIDE BOUFFON,  
OU LES MÉTAMORPHOSES BURLESQUES* (1649-1652)

Pour ce travestissement d'Ovide en quatre livres, nous pouvons par contre constater une intention précise, à savoir une polémique contre l'auteur latin et ses admirateurs français. Il suffit de lire ce passage de la préface de Richer au premier livre, pour savoir que l'œuvre prend part à la « Querelle des Anciens et des Modernes » : « Pour le regard d'Ovide, ie ne crois pas luy faire tort de traiter en Burlesque un sujet qui n'a rien de sérieux que dans l'esprit de nos Mythologistes, qui mettent toute leur estude à chercher un sens moral dans les pensées les plus chimeriques de cet Autheur » (première édition de 1649 ; la préface n'est pas paginée). Dans son introduction au troisième livre du travestissement, Richer est même encore plus explicite quant à son attitude envers l'imitation de l'Antiquité ; il emploie des mots très durs contre Ovide, qui méritent d'être cités en détail :

*Voici le troisième Acte, ou pour mieux parler, la troisième entrée de nostre Comedie Ridicule, où [...] le bon homme Nason [...] introduit de nouveaux Acteurs pour debiter ses contes ordinaires : Ne croyez pas y trouver plus de suite ny de raison qu'aux premieres ; l'ordre des temps des personnes & des actions, & mesme la vray semblance, sont également étouffées sous l'injuste licence*

*Poétique : Ses Fables sont si mal cousuës, qu'elles tombent toutes par lambeaux ; & le Temps rencontrant de si mauvaise étoffe, y a fait autant de trous qu'on y avoit appliqué de pieces. [...] Si l'on m'accuse de manquer de reverence pour mon Auteur, ie répons, qu'il valoit mieux la faire passer pour ridicule en découvrant ses fautes, que de parestre stupide en les suivant aveuglément : [...] Ces changemens me rendent coupable de leze gravité Poétique ; ie demande d'en avoir l'absolution, n'ayant iamais fait le serment de fidelité aux Poètes anciens, & tenant leurs Ecrits plutôt capables d'un agreable divertissement, que d'une étude ridicule, & le plus souvent dangereuse (de la préface de la troisième partie de l'ouvrage, 1651, non paginée).*

Peut-on trouver cette attitude critique à l'endroit d'Ovide également dans le texte du travestissement ? Bien sûr. Quand Richer parle de choses qui doivent sembler invraisemblables au lecteur, il rejette la faute sur Ovide : « L'on me dira, vous emballez, / Mais croyez le si vous voulez ; / Si ie vous la vend belle & bonne, / Pour le prix qu'Ovide la donne » (première partie, 1649 : 48). À d'autres endroits, Richer doute ouvertement de la véridicité et de la fiabilité d'Ovide, comme Scarron l'avait déjà fait avec Virgile : « Car le chaud eschauffant l'humide, / Au moins à ce que dit Ovide, / Produit une corruption, / D'où vient la generation » (*loc. cit.* : 50, 51).

Quant aux moyens employés par Richer pour rendre comique le texte ancien, ils ne sont pas vraiment nouveaux par rapport aux autres travestissements présentés jusqu'ici ; nous rencontrons chez Richer la même familiarisation des personnages mythologiques, comme quand il appelle le dieu Cupide « petit bastard de Venus, / Qui fait tant de maris cornus » (*loc. cit.* : 55, 56) ; il utilise aussi des anachronismes, comme celui de substituer les flèches de Cupide par des « balles de pistolet » (*loc. cit.* : 58).

GEORGES DE BRÉBEUF : *L'AENÉIDE DE VIRGILE, EN VERS BURLESQUES. LIVRE SEPTIESME* (1650)

L'année 1650 marque l'apogée de la « maladie du burlesque » dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle et nous offre pas moins de cinq travestissements.



La version comique du septième livre de l'*Énéide* par Georges de Brébeuf n'a pas seulement été influencée par Scarron, mais elle a aussi influencé le maître de son côté (souvenons-nous que la publication du *Virgile travesty* de Scarron, qui a commencé en 1648, est encore en cours et sera terminée seulement en 1652). Dans le quatrième livre de Scarron, Didon avait dit d'Énée : « Qu'il est fort beau gendarme/ et sa riche taille me charme. » Chez Brébeuf, ce jugement est appliqué au roi Turnus : « L'autre dit : il est beau gendarme/ et sa riche taille me charme. » D'autre part, Scarron imite Brébeuf dans sa propre version du septième livre, publiée après celle de Brébeuf. Chez Brébeuf, on peut lire : « Chaque vent sur l'humide arène/ Rengaine aussitôt son haleine. » Ce qui devient chez Scarron : « Lors par tout l'humide plaine/ Chaque vent retint son haleine. »

Les moyens employés par Brébeuf dans son travestissement sont conformes à ceux de ses prédécesseurs : familiarisation de personnages vénérables (par exemple, Énée devient ici un « poupon »), des anachronismes intentionnels (Énée paie avec des monnaies françaises du XVII<sup>e</sup> siècle pour des funérailles selon le rite chrétien) et un comique quelquefois scatologique (de la nourrice d'Énée, Brébeuf dit qu'elle « Meurt pour avoir sans y penser/Plus bu qu'elle ne pût pisser »)<sup>18</sup>.

HENRI DE PICOU : *L'ODYSSÉE D'HOMÈRE OU  
LES AVANTURES D'ULYSSE, EN VERS BURLESQUES* (1650)

Dans sa préface au Prince de Conty, Picou défend la bassesse du style de ce travestissement d'Homère ; une précaution nécessaire à une époque où le goût prédominant était celui du classicisme et de la préciosité :

*Je ne sçay si vous pourrez prendre quelque goust à son patois : souvent une simplicité naïve n'a pas moins d'agrément, qu'un langage poly, & des termes bien choisis. I'ay eu la temerité de l'introduire devant Vostre Altesse, tout rude & grossier qu'il est ; Croyant qu'un excellent Prince comme vous estes, reçoit aussi bien les hommages qu'on luy fait à la villageoise, que ceux qu'on*

18. Les exemples cités dans ce paragraphe se trouvent tous au début de l'ouvrage de Brébeuf (première édition de 1650 : 1-4).

*luy rend avec toutes les ceremonies de la Cour* (édition Leyden 1653 : 6).

Comme une espèce de prélude à sa version comique de l'*Odyssée*, Picou offre d'abord un travestissement de la lettre de Pénélope à Ulysse qui se trouve dans les *Héroïdes* d'Ovide ; la femme du héros, selon la tradition un modèle de chasteté, craint ici de ne plus pouvoir résister longtemps aux avances de ses prétendants :

*Ulysse, vous estes trop lent :/ Vous devriez craindre qu'un  
galand/ Ne se mist en ma bonne grace,/ Et voulust  
prendre vostre place,/ I'en ay plus de vingt à choisir,/ S'il  
m'en prenoit quelque desir./ [...] / Donnez y remede, ou  
ma foy,/ Le ne vous repons plus de moy* (loc. cit. : 10).

Dans le travestissement d'Homère, le protagoniste de l'*Odyssée* subit la même familiarisation qu'Énée dans les travestissements de Virgile que nous avons analysés précédemment. Pour indiquer la finesse proverbiale d'Ulysse, Picou dit qu'il « n'estoit pas buse » (p. 19), ce qui a l'avantage additionnel de rimer avec « ruse ». Comme il fallait s'y attendre, ce travestissement n'évite pas la plaisanterie sexuelle ; c'est le cas, par exemple, quand la vieille nourrice Euryclée devient l'objet du désir charnel du jeune Télémaque : « Car une bonne vieille femme,/ Qui le menoit tousiours coucher,/ Luy semblant & d'os & de chair,/ Ainsi qu'une jeune pucelle,/ En pensa bien avoir dans l'aile./ En la baisant il n'eust pas deu/ Apprehender d'estre mordu ;/ Elle n'avoit dent en la bouche » (loc. cit. : 44).

CHARLES COYPEAU DASSOUCY :  
*L'OVIDE EN BELLE HUMEUR* (1650)

Quelquefois des représentants du classicisme tentent de défendre le procédé du travestissement et de montrer sa compatibilité avec le culte des Anciens ; c'est le cas de Pierre Corneille, qui contribua par un prologue à cette œuvre de Dassoucy, affirmant que les *Métamorphoses* n'étaient aucunement endommagées par ce traitement :

*Que doit penser Ovide, & que nous peut-il dire,/ Quand  
tu prends tant de peine à le défigurer,/ Que ce qu'il  
écrivit pour se faire admirer,/ Grâce à DASSOUCY, sert*

à nous faire rire ?/ Il y trouve la gloire où son travail  
aspire ;/ Tu ne prens tant de soins, que pour mieux l'honor-  
er ;/ De tant d'attraits nouveaux tu le viens de parer,/ *Que moins il se ressemble, & plus chacun l'admire*  
(première édition de 1650 ; le prologue n'est pas paginé).

Avec le même type d'argument déjà, Tristan L'Hermite avait fait l'éloge du *Virgile travesty* de Scarron en 1648 : « un drap à deux envers/Aussi bien d'un costé que d'autre ». Dassoucy du reste ne cachait pas son admiration pour le maître du travestissement français du XVII<sup>e</sup> siècle : « chacun sait que je ne suis riche que des trésors que j'ai pillés à votre génie », écrit-il à Scarron.

Probablement influencé par *L'Ovide bouffon* de Richer, Dassoucy se contente de travestir le premier livre des *Métamorphoses*, ce qui explique en partie que sa version paraît plus réussie que celle de Richer, qui avait encore traité toute l'épopée d'Ovide. Comme échantillon du style de Dassoucy nous pouvons regarder « Les amours de Jupiter et d'Io », (voir *Les métamorphoses*, I, vers 583 et suiv.). Jupiter, vénérable père des dieux, est ridiculisé ici par sa vanité exagérée : « Car ie ne suis pas, à Dieu grace,/ Un petit Dieu de basse classe,/ Un Miquelot, un Ramonneur,/ Mais un Dieu qui cherche l'honneur ;/ Je suis le grand Maistre du foudre » (*loc. cit.* : 114). Son abaissement est complété par son épouse Junon, qui menace de le châtrer comme punition pour son infidélité ; elle n'épargne pas les injures : « Traistre, cocu, larron, pourry,/ Déloyal, parjure, infidelle,/ Voicy de tes faits, ce dit-elle,/ [...] Mais puisse noire compagnie/ De Farfadets & de Lutins,/ Anere pisser sur me patins,/ si de ta ratapenicule/ Je te laisse une particule,/ Non plus que de poil au menton » (*loc. cit.* : 116, 117). Quand la jeune Io est transformée en vache, elle constate son nouvel état par la quantité énorme d'urine qu'elle peut produire : « Elle admire, non sans horreur,/ Dans son ombre qui luy fait peur,/ L'étrangeté de sa personne ;/ Mais ce qui beaucoup plus l'étonne,/ C'est de se voir pisser si gros » (*loc. cit.* : 122). Ici, le comique de Dassoucy est beaucoup moins élégant et beaucoup plus grossier que celui de son maître Scarron.

ANONYME : *L'ARIOSTE TRAVESTY*,  
*EN VERS BURLESQUES* (1650)

Le choix de l'auteur italien Arioste et de son épopée *L'Orlando furioso* comme texte de départ pour un travestissement est une exception parmi le grand nombre de traitements d'auteurs de l'Antiquité grecque et romaine, et il montre la dilution de cette mode en France. Étant donné qu'Arioste avait déjà transformé l'épopée carolingienne d'une manière ironique et souvent assez drôle, il était en outre pas du tout raisonnable d'en produire une nouvelle version encore plus comique ; c'est pourtant ce qu'a fait l'auteur anonyme.

Dans sa préface « Au lecteur », il souligne le caractère rustique de sa version, c'est-à-dire la bassesse de son style, et proclame son admiration pour Scarron :

*Je ne fus iamais à la Ville (cher Lecteur) bien loin d'avoir  
 veu Paris ; & n'ayant monté que sur des arbres pour me  
 mettre à l'affust, ie suis un peu étonné de me trouver  
 d'abord sur le Parnasse. [...] Le plaisir que i'ay pris à  
 écrire m'a déjà plus qu'à demy payé ; & sans raillerie ie  
 le seray entierement, si le merveilleux Autheur du Virgile  
 travesty, & tous ses illustres Compagnons en cette  
 agreable façon d'écrire, souffrent que ie les suive de loin  
 dans le plaisant chemin qu'ils m'ont tracé (première  
 édition de 1650 ; la préface n'est pas paginée).*

La particularité de ce travestissement consiste dans la préférence de l'auteur pour des digressions autoréflexives, dans lesquelles il commente son propre style. L'effet comique est obtenu moyennant son attitude critique vers lui-même : « Le mot de prendre en cette page/ Est un peu beaucoup en usage » (p. 2) – « Et ce n'est pas le premier Vers/ Qu'Autheur a basti de travers,/ Faisant preceder (non sans crime)/ Dame Raison par Dame Rime » (p. 33). Quelquefois, l'auteur anonyme explique dans ses gloses aussi certains de ses calembours, afin que leur sens caché n'échappe pas au lecteur ; dans le passage suivant, il s'agit d'une allusion sexuelle : « La Dame tremblante & craintive/ Vous enfle un petit chemin,/ Tenant une verge\* en sa main ;/ (Possible le mot de vergette,/ De houssine, gaule, ou baguette,/ Auroit fait moins d'equivoqueurs,/ Mais ie me moque des moqueurs) » (p. 12).



BARCIET : *LA GUERRE D'AENÉE EN ITALIE. APPROPRIÉE  
À L'HISTOIRE DU TEMPS. EN VERS BURLESQUES* (1650)

Barciet publia ce travestissement du huitième livre de l'*Énéide* avant la parution du même livre du *Virgile travesty* de Scarron ; il avait bien conscience de devancer son modèle, comme nous montrent ces deux vers : « Il faut ici que ie remarque,/ En prevenant Monsieur Scarron » (première édition de 1650 : 62).

Étant donné que le huitième livre de Virgile raconte comme Énée doit lutter pour le pouvoir en Italie, il était facile à concevoir pour Barciet d'inclure dans son travestissement des allusions à l'espèce de guerre civile qui se déroulait en France à ce moment, c'est-à-dire pendant la période de la Fronde. Quand Barciet mettait dans la bouche de son roi Euandre les vers : « C'est, dit-il, mon Palais royal/ Et non le Palais Cardinal » (p. 50), ses contemporains devaient penser au Cardinal Mazarin, qui avec Anne d'Autriche dirigeait les affaires gouvernementales depuis la mort de Louis XIII en 1643. Barciet appuie cette association en insérant dans son travestissement des noms topographiques français, comme dans le passage suivant : « De Paris grand monde est party/ Pour venir dans nostre party,/ Ce n'est pas une moindre amorce/ D'avoir le courage & la force,/ Nos ieunes guerriers ont veu Lens/ A Rocroy furent fort vaillans,/ Que veux-tu plus que ie te die/ La Bourgogne & la Normandie » (p. 20, 21). Mais tout cela peut être interprété comme anachronisme comique ; en analysant en détail le texte de Barciet, on n'y trouve aucun indice d'une intention politique de la part de l'auteur. Par contre, le travestissement du huitième livre de Virgile contient plusieurs attaques contre l'auteur latin et peut donc être vu dans le cadre de la « Querelle des Anciens et des Modernes », comme déjà *Le Virgile travesty* de Scarron. Nous en trouvons deux exemples dans les vers suivants : « Alors que d'un nouveau spectacle/ Duquel Maron fait un miracle » (p. 11) – « C'est chose difficile à croire,/ Et bien horrible dans l'histoire/ Dans l'original de Maron » (p. 82).

CHARLES BEYS : *LES ODES D'HORACE  
EN VERS BURLESQUES* (1652)

Le travestissement du premier livre des *Carmina* d'Horace, dont l'auteur est probablement Charles Beys, se sert surtout de l'octosyllabe – le vers le plus typique de la « maladie du

burlesque » du XVII<sup>e</sup> siècle français – pour transformer les mètres latins. Quant aux moyens employés pour produire des effets comiques, ils ne se distinguent pas du style des autres travestissements analysés jusqu'ici. Comme Dassoucy, Furetière et Picou, Beys aime les plaisanteries sexuelles, par exemple dans cette version de la neuvième ode d'Horace :

— *quid sit futurum cras, fuge quaerere, et/ quem Fors  
dierum cumque dabit, lucro/adpone, nec dulcis amores/  
sperne puer neque tu choreas,/ donec virenti canities  
abest/ morosa* (Horace I, 9 : 13-18).

— *Ne troublez vôtre fantaisie,/ D'aucun soucy du  
lendemain,/ Goustez l'eau comme l'ambrosie,/ Et voyez  
d'un mesme œil la perte que le gain./ Tandis que vôtre  
queuë est verte/ Goustez les plaisirs de l'Amour,/ Prenez  
l'occasion offerte,/ Et passez chez Laïs & la nuict & le  
iour* (édition Leyden 1653 : 23).

Les personnages vénérables mentionnés dans l'original sont dépouillés de leur dignité, entre autres le fameux Mécène au début de la première ode. Le vers d'Horace « *Maecenas atavis edite regibus* » devient chez Beys : « Vous qui tirez vostre origine/ De maints ayeux de bonne mine/ Qui cependant qu'ils ont vescu/ Sur le Thrône ont assi leur cu » (p. 3). Le dieu Mercure, dont Horace fait l'éloge dans la dixième ode, reçoit cette louange bien étrange chez Beys : « Tes pieds, Courier des Cieux, n'ont jamais senty mal » (p. 24).

#### CHARLES COYPEAU DASSOUCY : LE RAVISSEMENT DE PROSERPINE. POÈME BURLESQUE (1653)

Comme il l'avait déjà fait en 1648 dans son *Jugement de Pâris* – et comme Scarron l'avait fait avant lui dans le *Typhon* –, Dassoucy commence son travestissement de l'épopée *De raptu Proserpinae* de Claudianus par une énumération des matières dont il ne parlera pas, ce qui garantit un effet comique : « Je ne chante point de Narcisse,/ Ny d'Echo l'amoureux supplice,/ [...] De Perseüs, ny d'Andromede,/ De Iupin, ny de Ganimede,/ De Psiché, ny de Cupidon :/ Je chante un bien plus bel Adon,/ Je chante l'amoureux martyre/ Du Roy du tenebreux Empire » (édition Lyon 1668 : 3). Ce Roy des enfers, appelé aussi avec un calembour

« Roy des Païs-Bas », Pluton donc, menace Jupiter de le châtrer s'il ne lui donne pas la jeune Proserpine, ce qui induit le père des dieux à faire l'éloge comique de son organe génital :

*N'est-il pas diable bien damné,/ D'avoir mis ma quille à  
l'enchere ?/ Ma quille que ie tiens plus chere/ Ny que  
mon cœur, ny que mes yeux,/ Que j'aime cent mille fois  
mieux,/ Que mon trône ny que ma gloire ;/ Ma pauvre  
quille à barbe noire,/ Pepiniere de tant des Dieux,/ Sans  
qui ie serois dans les Cieux/ Moins qu'un Sergent sans  
écritoire,/ Et moins qu'un gredin dans l'histoire ;/ Que  
diroit-on, dans ces bas lieux,/ En terre, en mer, en l'air,  
aux cieux, /D'un Iupiter sans genitoires,/ Instrumens de  
tant de victoires ?/ I'aimerois mieux en verité/ Des enfans  
de la Trinité,/ Croistre razé, la troupe bleuë,/ Qu'estre  
appellé Iupin sans queue (p. 25, 26).*

Tous les personnages de l'épopée latine souffrent de la même ridiculisation, comme la belle Proserpine, qui est pourvue d'un caractère très enfantin, comme on voit dans la scène où elle doit partir aux enfers : « Adieu pain tendre, Adieu galettes,/ Adieu tartons & tartelettes/ Dont ie nourrissois mon Bichon/ Qui dansoit mieux que Robichon./ Adieu totons/ piroüettes,/ Adieu cheres escarpouettes,/ Mes poupées, mes osselets,/ Mes chemises & mes colets » (p. 36). Du reste, ce travestissement ne montre pas de particularités stylistiques prononcées ; il suit la tradition des autres textes analysés jusqu'ici.

GEORGES DE BRÉBEUF : *LUCAIN TRAVESTY,  
OU LES GUERRES CIVILES DE CESAR ET DE POMPÉE  
EN VERS ENIOÛEZ* (1656)

Ce travestissement du premier livre de la *Pharsale* de Lucanus est basé sur la traduction complète de l'épopée romaine que le même Brébeuf avait publiée un an auparavant. En utilisant un vers de sept syllabes, Brébeuf se distingue de la tradition octosyllabe de la « maladie du burlesque », et il en est bien conscient : « j'ay changé jusqu'à la mesure, dont il [« ce genre d'écrire »] estoit depuis longtemps en possession » (première édition de 1656 ; ici non paginée). Dans sa préface, Brébeuf parle aussi de son procédé en général : « j'abaisse ce qu'il [Lucanus]

élève ; & [...] ie découvre de la foiblesse où il n'a voulu voir que de la force & de la resolution ».

À la différence de Barciet, qui dans son travestissement du huitième livre de l'*Énéide* avait inséré quelques allusions à Mazarin sans pourtant avoir une vraie intention politique, Brébeuf se sert de la *Pharsale* de Lucanus pour critiquer les Frondeurs du point de vue d'un royaliste et partisan de Mazarin. Comme exemple de cela, nous pouvons lire un passage où Brébeuf se moque du Prince de Conti, un des plus importants meneurs de la Fronde, qui fut battu sur le champ de bataille à Charenton en 1649 :

*Ainsi quand le jeune Alcandre/ Brave comme un Alexandre,/ Rossoit en déterminé/ Le badaut tout étonné,/ Ce n'estoit plus ce grand Prince,/ La gloire de sa Province,/ L'effroy de l'Arragonnois,/ C'estoit un vray Polonnois,/ Un Demon pour tout vous dire,/ Ou quelque chose de pire./ Il estoit auparavant/Bien fait comme bien-faisant :/ Mais il changea bien de mine,/ Quand il ôta la farine./ Tant de signalez combats,/ Tant de murs jettez à bas,/ Tant de fameuses iournées,/ Tant de batailles gagnées/ Se perdirent, ce dit-on,/ Au Siege de Charenton (p. 151, 152).*

PAUL SCARRON : *LEANDRE ET HERO*.  
*ODE BURLESQUE* (1656)

Quatre ans après la publication de la dernière partie du *Virgile travesty*, Scarron retourna au procédé du travestissement avec cette version comique de l'épopée de Musée, qu'il nomme deux fois comme modèle : « Musée un Gregois rimailleur,/ De qui j'emprunte cette histoire » (édition Amsterdam 1713, seconde partie : 258) – « Elle lui tint ce fier discours/ Que j'ai recueilli de Musée » (p. 266). Il connaissait probablement aussi l'*Hystoire de Leandre et Hero* de Clément Marot et deux romances du poète espagnol Góngora, dans lesquelles celui-ci avait traité le même amour tragique d'une manière assez drôle.

Scarron utilise ici une strophe de quatre vers qui est une exception parmi les travestissements du XVII<sup>e</sup> siècle et qui peut être interprétée comme une tentative d'éviter la répétition stylistique. Tout comme déjà dans *Le Virgile travesty*, Scarron aime aussi les digressions qui interrompent le cours de l'histoire et produisent ainsi un effet comique. Il se pose par exemple une question

absurde : « Dans une Tour (on ne sait pas,/ Si la Tour fut ronde ou quarrée)/ La Prêtresse de Cytherée/Logeoit, elle & tous ses appas. » (p. 258) Ou bien il se demande laquelle de ses sources dit vrai : « En une si douteuse affaire,/ On ne peut dire ni oui ni non » (p. 257).

FRANÇOIS COLLETET : *LE IUVENAL TRAVESTY, TRADUIT EN VERS BURLESQUES* (1657)

Colletet avait conscience de travestir un auteur qui dans ses *Satires* possède déjà un certain degré de comique et dont il était donc difficile de produire une version burlesque : « il est assez gay de luy-mesme » (première édition de 1657 ; la préface n'est pas paginée).

Mais en passant de l'hexamètre élégant de Juvénal au vers octosyllabe burlesque de son travestissement, Colletet obtenait le nécessaire abaissement stylistique. Le choix de Juvénal peut être expliqué et motivé par le fait qu'aucun Français du XVII<sup>e</sup> siècle n'avait jusqu'alors eu l'idée de travestir cet auteur, ainsi que Colletet le note dans sa préface : « pas un de nos Escrivains en-jouiez ne s'est advisé de le faire rire ». Mais les moyens employés par Colletet n'offrent rien de nouveau ; il aime surtout la dilata-tion, qu'on pouvait déjà trouver chez ses prédécesseurs, qu'il nomme Scarron, Furetière, Richer et Dassoucy. Le fameux vers 79 de la première satire de Juvénal, « *si natura negat, facit indignatio versum* » devient chez Colletet :

*Si la nature manque, hazard,/ Il faut avoir recours à  
l'Art./ Pour peu qu'un homme sçache escrire,/ Il peut tout  
dans une Satyre,/ Et s'il m'imite ou Cluvien,/ Ses vers ne  
seront que trop bien,/ Puisque c'est assez qu'un Poëte,  
Pour rendre sa rime parfaite,/ Soit indigné dedans ses  
vers/ Contre les sots & les pervers (27, 28).*

\*  
\*   \*  
\*

Vers 1660, la vague de travestissements, qui avait commencé en 1648 avec *Le Virgile travesty* de Scarron, touchait à sa fin. Dès 1656, Brébeuf avait écrit : « Le sçay bien que tout ce qui tient du Burlesque a perdu la meilleure partie de son agrément, en perdant celui de la nouveauté » (de la préface du *Lucaïn travesty*, loc. cit.).



Ce fait peut être expliqué par le triomphe du classicisme dans la littérature française – Boileau dans son *Art poétique* de 1674 condamnera le travestissement – et en même temps par la consolidation de l'absolutisme après les années de la Fronde, dont le symbole sera l'accession au trône de Louis XIV en 1661.

## BIBLIOGRAPHIE

- BOND, Richmond P. (1932), *English Burlesque Poetry 1700-1750*, Cambridge/Mass, Harvard University Press.
- HEMPEL, Wido (1965), « Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache », *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N.F., Bd. XV, H. 2, April, p. 150-176.
- PERRAULT, Charles (1964), *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, München [édition originale : Paris 1688-1697], Eidos Verlag, Tome troisième.
- STAUDER, Thomas (1991), « Die Reise von Troja nach Rom in *Aeneis*-Travestien des 17. Jahrhunderts », dans Regina PLEITHNER (éd.), *Reisen des Barock – Selbst- und Fremderfahrungen und ihre Darstellung*, Bonn, Romanistischer Verlag, p. 88-126.
- STAUDER, Thomas (1993a), *Die literarische Travestie – Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)*, Frankfurt/M., Bern, New York, Paris, Peter Lang. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XVIII : Vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 72.)
- STAUDER, Thomas (1993b), « Die literarische Travestie aus bewertungsgeschichtlicher Sicht (am Beispiel Frankreichs im 17. Jahrhundert) », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Heidelberg), Heft 1/2, p. 74-94.
- STAUDER, Thomas (1993c), « Giovanfrancesco Negris Tasso-Travestie aus dem Jahre 1628 : Ein bislang unbekannter Vorgänger der *Eneide travestita* Lallis », dans *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* (Berlin), 34. Band, p. 81-99.
- STAUDER, Thomas (1995a), « Exemplarität in Marivauxs *Télémaque travesti* », dans : *Exempla – Studien zur Bedeutung und Funktion exemplarischen Erzählens*, éditeurs Bernd Engler et Kurt Müller, Berlin, Duncker & Humblot, p. 165-182.
- STAUDER, Thomas (1995b), « Abgrenzungsprobleme der literarischen Travestie (am Beispiel der Nachahmungen von Aloys Blumauers *Aeneis*-Travestie aus dem Jahre 1782) », dans *Wirkendes Wort – Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* (Bonn), Heft 1/95, p. 9-27.

- STAUDER, Thomas (1995c), « Komisierende Tasso-Rezeption in Julius von Voß' *Rinaldo und Armida* », dans *Torquato Tasso in Deutschland*, éd. Achim Aurnhammer, Berlin/New York, De Gruyter, p. 489-507.
- STAUDER, Thomas (1997), « Die literarische Travestie des europäischen Barock im Dienste der Geselligkeit », dans Wolfgang ADAM (éd.), *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 28), p. 439-451.
- STAUDER, Thomas (1998), « Problèmes de délimitation terminologique entre le travestissement littéraire et des procédés semblables (avec des exemples de la littérature française du dix-septième siècle) », dans *Poétiques du burlesque*, actes du Colloque International de l'Université Blaise Pascal (1996), édité par Dominique Bertrand, Paris, Honoré Champion Éditeur, p. 283-294.
- STAUDER, Thomas (1999), « Italienische Mythenburleske des 16. Jahrhunderts : Girolamo Amelonghis *Gigantea* und ihre Fortsetzungen », dans *Renaissanceskultur und antike Mythologie*, éditeurs Bodo Guthmüller et Wilhelm Kühlmann, Tübingen, Niemeyer, p. 73-92.
- STAUDER, Thomas (2000), « Le burlesque mythologique en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle : "rire des dieux" avant et après la réception de Scarron », dans *Rire des Dieux*, études rassemblées par Dominique Bertrand et Véronique Gély-Ghedira, Clermont-Ferrand [Presses universitaires Blaise Pascal], p. 193-213.
- TOLDO, Pierre (1893), *Ce que Scarron doit aux auteurs burlesques d'Italie*, Pavie, Fusi Frères.
- VIAL, Francisque, et Denise LOUIS (1925), *Idées et doctrines littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Delagrave.
- VILLANI, Niccolò (1634), *Ragionamento Dello Accademico Aldeano Sopra La Poesia Giocosa de' Greci, de' Latini, e de' Toscani*, Venetia, Appresso Gio. Pietro Pinelli.
- WERNER, Dieter (1996), *Das Burleske. Versuch einer literaturwissenschaftlichen Begriffsbestimmung*, Berlin, Ernst-Reuter-Gesellschaft.